تجليات التناص في الخطاب الشعري – قراءة في تشكيل الكفاءة النّصّيّة عند البردّوني–

د. رشيد شعلال
قسم اللّغة العربية وآدابها
جامعة 8 ماي 1945 – قالمة

Résumé
En partant de l'idée que l'intertextualité constitue un acte linguistique communicatif, cet article propose une étude textuelle d'un corpus poétique. Effectivement, Cette intertextualité est considérée comme étant une entité structurelle et esthétique composée de plusieurs façades et éléments qui, le long de sa progression, gagne en matière d'acceptabilité, d'agencement, de structuration et de cohérence jusqu'à l'aboutissement final du texte. Ce dernier se cristallise, en fin de compte, autour d'un ultime objectif qui est "communiquer".

ملخص
يتّجه هذا البحث صوب الدراسة النّصية التي تتعامل مع مدونة شعرية في إطارها الإجرائي، وتُعْنى بدراسة ظاهرة التناص باعتبارها حدثا لسانيا تواصليا يتشكّل بنيويا وجماليا على أنحاء من التشكيل؛ إذ تكتسب الملفوظات فيه القابلية للانتظام فالانسجام إلى أن يبلغ النصّ تمامه فيتحقّق غرضه التواصلي.

تأسيس:

قد كانت المرجعيات الثقافية / الفكرية – ولا تزال – المموّن الخفي الذي تصاغ في مداره المصطلحات والمفاهيم، وفي إطاره أيضا تتشكّل الظواهر والمذاهب وتينع . فكان من الطبيعي أن يتنوّع المفهوم بحسب النزوع المعرفي من ناحية، وبحسب المحصّلة الثقافية التي تشكل المفاهيم من ناحية ثانية .

وإنّ التجربة اللسانية بما هي تجربة اجتماعية تواصلية طبيعتها الاكتساب والتّجذّر في المجتمع، فإنها إذ تتشكّل إنما تتشكّل في إطار خبرة، وإن كانت تتأدّى من خلال الذات (الفرد)، ومن خلال المشاعر الشخصية . من هنا تجد ظاهرة المثاقفة في إطارها العام، والتناصّ من حيث هو أحد مظاهرها مبررا طبيعيّا لوجوده فتواتره في المنجز الأدبي واللساني والنقدي .

كان التناصّ – والحال هذه – محصّلة تجاذب معرفي فما يفتأ آخذًا في النمو والاستواء شيئا فشيئا، ولم يبلغ تمامه بعدُ إطارا معرفيّا محدود المعالم والأبعاد بالقدر الذي يدفع إلى المغامرة . ذلك أنّ التأسيس على مقولة باختين : " كلّ نصّ يتشكّل من فسيفساء من الاستشهادات، وكلّ نصّ امتصاص وتحويل لنصّ آخر " [1]، أغفلت مبدأ **الحوارية** (DIALOGISM) الذي وُجِدتْ من أجله ، واستعارت (**التناصّ**) بديلا لذلك . ومن ثمّ فإنّ تطوير المفهوم، بعد استقرار المصطلح، خضع للمرجعيّة الثقافية خضوعا كلّيّا، وكان طبيعيّا أن تتشعّب الرؤى باختلاف منهج الدّراسة الأدبية والانتصار لمدرسة دون أخرى . ومع ذلك فإنّ ما تمّ إنجازه في هذا المجال

لا يمكن عدّه خطلا معرفيّا بقدر ما يجب أخذه على أنّه روافد متكاملة مع غيرها على طريق البحث . " لهذا فإنّ كلّ نصّ تأويلي أو كلّ نصّ إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعتْ للانتقاء ثمّ التأليف " [2] أَوْصلُ بظاهرة **التناص**؛ إذ ليس النصّ عند بعضهم إلا نسيجا " من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعدّدة . وأنّ الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلّد فعلاً ما هو دوما متقدّم عليه دون أن يكون ذلك الفعل أصيلا على الإطلاق" [3].

ولقد نبّه محمّد مفتاح إلى خطورة المصطلح (**التناص**) معلِنًا عن ظروف نشأته " وأبعاده الفلسفية والفكرية؛ فالمفهوم نشأ في ظروف اعتراضية : الاعتراض على المؤسّسات السياسية والثقافية والعلوم الرّائجة . وكانت شعارات المرحلة هي القطيعة، والإبدال، والابستمي، والفوضى والعماء ..، والتناصّ فهو من زمرة هذه المفاهيم الثورية " [4] .

من الضروري التأكيد على أهمية المناخ الفلسفي والإيديولوجي لنشأة الظواهر الفكرية بما هي المجال الأمثل لاستيعاب مفاهيمها و مصطلحاتها على النحو الأمثل؛ فلقد كان التوجه إلى النصّ حقيقة تاريخية ناهضت الواقعيّة والاعتبارات الإيديولوجية مكتفيةً بأيديولوجيّة النصّ، ومن ثم فإنها على صورتها التغييرية هذه تجسيد لظاهرة أصيلة في التمدّن الإنساني؛ باعتبار نزوع الإنسان إلى التغيير فطرةً؛ ولكنّه التغيير المؤسَّسُ الذي يتفرّع على الموروث الثقافي من دون القطيعة . ومن ثمّ لا يمكن البتة أن نتصوّر ضربا من الإبداع خارج إطار التراكم المعرفي المستثمر آليّا [5]؛ ففي أخبار الأولين نوادرُ تدلّ دلالة صريحة على المثاقفة ومحاورة الآخر، والأخذ والعطاء؛ باعتبار سنّة التواصل الاجتماعي في شتّى الميادين؛ ممّا يجعل ظاهرة **التناصّ** حقيقة اجتماعية ولسانية ومعرفية كيفما كانت أشكالُها وصُورُ تعاطيها . وإنّما الأمر يتعلّق بتقنيات استدعاء الآخر، وكيفيات امتثال ذلك في النصّ خصيصةً لفظيّةً وأسلوبيةً ونصّيّةً . وعلى الدّارس، إزاء ذلك، أن يقفَ على خصوصيتها بعمق [6] . فليست هذه الظاهرة في نهاية المطاف إلا تجسيدا فرديّا لخبرة سابقة على مذهب **دو بوغراند** [7] .

إنّ النصّ كالإنسان ذات منتزعة من مجموع الذوات الإنسانية المتعامل معها، ومن هنا يكتسب اجتماعيته بتمثيل فرديّ . وكذلك النصّ الذي يتمتّع بخاصية جوهرية هي التي تسميها (كريستيفا) التصحيفيّة (Paragrammatisme) " أي امتصاص نصوص (معاني) متعدّدة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجّهة من طرف معنى معيَّن " [8]؛ لتظهر في النهاية نصّا له خصوصياته الفردية . ولكنّه يسري في إطار منظومة القواعد الضابطة لأوجه الاستعمال في دورة التخاطب . أضف إلى ذلك اعتماده الرصيد اللغوي المستعمل لدى الجماعة، فيكتسب صفته الاجتماعية من خلال هذه الضوابط. إنّه، بأبسط تعبير، نشاط لساني تواصلي في إطار الثوابت اللغوية، ومن هنا أيضا يكتسب اجتماعيته على مستويين :

أفقي : يتعلّق بتأليف الألفاظ وتعالقها فيما بينها بشكل يضمن لها الانسجام في البناء والقبول في التواصل .

عمودي : يمتدّ إلى محاورة السابق والتفاعل معه بأشكال يقتضيها المقام وتبيحها سنن القول، ولكنّ لَبوسَها الآنيةُ على ما يريد صاحب النّصّ . يحسن أن نؤكّد أنّ ظاهرة التناص عُرِفت في التراث العربي بصور مختلفة عند النقاد والبلاغيين؛ باسم **السرقات والمعارضة والتضمين والكناية والإشارة والحكاية** وغير ذلك ... وهناك أضرب كثيرة من البديع [9] يمكن

أن تُحْسَبُ على التناص بالاصطلاح المعاصر شأن **التورية والتعمية والإلغاز والتوليد وحسن الاتباع والموادرة** وغيرها، ممّا يتّسع لمعنيين وأسلوبين وسياقين في الوقت نفسه: سابق ولاحق، وقد اتجهت في التراث العربي في مسار معياري يستحسَنُ أحيانا ويستهجَنُ في أحيان أخرى. ويرجع السبب في هذه النظرة إلى نشاط الذاكرة العربية التي سعت إلى الإلمام بالرصيد الشعري، حتى لم تفسح مجالا لتواتر الخواطر وتشابُه الأحوال والسياقات، كي تتولّى التأويل وتتدبّر المقامات .

لقد ساد استخدام التناص لدى ثلّة من الدارسين الأوربيين ولكنهم لم يتوصّلوا إلى تعريف شامل أو موحّد، وإنما اختلفت فيه مذاهبهم قدر اختلافهم في الرصيد المعرفي (Epistimologique) لمدارسهم اللسانية والأدبية التي بلغت من العمق درجة عالية في التنظير.

نستخلص من هذا ترجيح أن التّناصّ " تعالُقُ نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة " [10] . ويتعدّى ذلك إلى **المكتسب بمختلف أنواعه وإن أعيدتْ صياغته بأشكال مغايرة باختلاف المقاصد والأغراض.**

بيد أنّ النظرية البنوية، إذ تتّسع للمبدإ الدّلالي ، تعالج المسألة من زاوية سيميولوجية فلا تعِدّ التناصّ مجرّد نصّ داخلي (Intrincic)، وإنما " يتضمن إمكانية نسخ أخرى مع بنى متشابهة (يقيمها التحويل) وعناصر تناصية من نصوص أخرى تحضر معا إلى النصّ، ويشترك فيها النصّ " [11]. لذلك أمكن القول " أنّ التناصّيّة تناصّيات، وهي بنت عصرها؛ إذ تُخْضِعُ عناصر الاتّصال اللغوي للعصر، ولطبيعة التغيّر ... منذ تحدّث البلاغيون العرب عن " التضمين " والاقتباس، حتّى صارت حياة الموروث النصّي على لسان الشاعر المعاصر بمثابة الاستدعاءات المكنونة في باطن النّصّ "[12].

مظاهر التناص في شعر البردّوني :

يعضّد الخطاب الشعري عند البردوني مرجعية ثقافية خصبة ومتنوّعة، لعلّ أهمها احتضان النص الشعري لنصوص أخرى تساوقها دلالة حينا، وتركيبا حينا آخر، وسياقا من ناحية ثالثة، وهي في هذه الأحوال جميعا تشكّل النصّ الحالي ليستوي، بعد ذلك، جماليّا ودلاليا. على أنّ هذه المرجعية الثقافية تتسع للرصيد التراثي اتساعا شاملا، ولا تتكئ على الحال إلا ما تعلّق منها بالأحداث.

هذه الظاهرة البارزة في خطاب البردوني ظاهرة طبيعية صاحبت الإنسان منذ عهود التواصل الأولى؛ ولعلّ في قول امرئ القيس قديما ما يختصر سردا تاريخيا لا يتسع المقام له، حيث يقول (خفيف) [13]:

ما أرانا نقول إلاّ معارا أو معادا من قولنا مكرورا

لذلك أثبت " محمد مفتاح، فيما أثبت من مقوّمات النّصّ أنّه، " توالدي ، إنّ الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولّد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة " [14] . ولعل ذلك ما كان يعنيه دو **بوغراند** بقوله " أن النصوص إنما تكتب بحسب رأيه في إطار خبرة سابقة " [15] .

وإذا كان عبد الله البردوني لم يحرز السبق في محاورة النصوص السابقة، إلا أنّ الأمر عنده يتعلّق بطريقة متميزة تتّصل بكيفية تأصيل النصّ في خطابه الشعري، مما يعطيه بعدا دلاليا كثيفا، وبعدا جماليا على قدر كبير من الإثارة . بالإضافة إلى تواتر الظاهرة بشكل كبير جدّا .

وعليه فإن التناص عند **البردوني** آخذ في تقنية تتّسع وتضيق، بحسب ما يقتضي مقام الاستعارة والمضمون، ومجرى النموذج الإيقاعي الذي يؤطّر النصّ؛ فيسفر عن بنية نصّيّة مزدوجة الخطاب، وذلك ما تحدّده الأشكال الآتية:

1 – تناص منفصل (علاقة الاحتواء) :

وفيه يستدعي النص السابق فيوظفه توظيفا صريحا ولكنه محكوم بدلالة جديدة، تجعل النص القديم أشبه ما يكون بصورة كنائية أو استعاريّة، وهنا تبدو قيمة التناص جماليا حين يتوزّع المتلقي بين قراءتين: أولى وثانية(سطحية وعميقة)؛ من حيث مخالفته التوقّع وسريان النص في حال غير ما كانت عليه . ويتّسم هذا النوع من النصوص بالمرونة التي تهيئه إلى التكيف مع سياقات جديدة مغايرة في الزمان والمكان، من حيث هي ضرب من التفاعل مع الموروث الثقافي الذي يطفو على النّصّ مؤزِّرًا بنيتَه ودلالاتِه. هذه النظرة اقتضت منا أن ندرس التناصّ المنفصل من جهتين :

أولى : متعلّقة باستدعاء نصّ سابق من جنس النص اللاحق (كلاهما شعر)، وهي حالة من التناصّ التي يكون التفاعل فيها مع السابق مطلقا .

ثانية : يعمد فيها الشاعر إلى إخضاع النصّ السابق إلى الوزن الضابط للنصّ ليتحقق بعد ذلك تكامل في تفاعل النصّ نحويّا ولفظيا ودلاليا وإيقاعيّا .

أ – توظيف النص الشعري : منه قول البردّوني (طويل) [16]:

وماذا ؟ وأنسانا الحكاياتِ منْشِدٌ : (إذا لم يسالمْك الزّمانُ فحارِبِ)

أدّى إلى حدوث التناص في هذا البيت **فاعِل** نحويّا ومنطقيا هو الواسطة (**مُنْشِدٌ**) فهو، إذن، الوسيط التركيبي الذي ربط بين النصين . والتناص في هذا البيت تقليدي وذلك لتعالق النصين بوساطة هي (**منشد**) . وقد سرى خطاب التناصّ هاهنا في صورة من الإيهام؛ من حيث كان الشاعر يهدف إلى تعمية ما هو بصدد التعبير عنه فنسب الفعل إلى غيره (**المنشد**) . وقد أدى دور التضليل والتعمية الفعل (**أنسى**) إيهاما للمتلقي المباشر داخل النصّ بالمسالمة .

ومنه أيضا قول الشاعر (بسيط) [17]:

ما زلْتَ تجترّ ذكراها ؟ وأنشّدها : (يا دار ميّةَ بالعلياء فالسّنَدِ)

أراد الشاعر في هذا البيت للتناص أن يسير في اتجاه الحفاظ على النصّ القديم من حيث بنيته، ولكنه يعلّقه نحويا بالنص الحديث؛ إذ جعله **حالا** على سبيل الحكاية، وتركيبا قام التناص على وسيط لفظي ممثل في ضمير المتكلم الممثِّل بدوره للشخصية موضوع النَّصّ (**سكران**) **– عنوان النص : سكران وشرطي ملتحٍ** –؛ الذي عُني

بدور الفاعل والمنتج للحدث (**وأنشُدُها**) في الوقت نفسه . ولكن الخطاب ما ينفكّ قائماً على التعمية؛ مما يوهم بعدم التواصل بين طرفي الخطاب داخل النصّ (السائل والمجيب / الشرطي والسكران الملتحي).

وقوله (وافر) [18]:

(ألا ليْت اللحى كانت حشيشا فأعْلفها) تَنَاويرَ اضطغاني

... ...

" ألا اَبْلغْ معاوية بن صخرٍ " أتيْتَ مُزَامِناً ، ومضى زَماني

وقوله (خفيف) [19]:

" أيُّها المنكِحُ الثّريّا سهيلا " أيُّ نجْمٍ له بأخرى انشغافُ ؟

يجمع البيت بين سمتين نصّيتين : التناصّ من جهة . والتورية من جهة ثانية . فأما التناص فيتّصل بازدواجية الخطاب الجامعة بين قولين في سياق واحدٍ جمْعَ مجازٍ، لتكثيف الدلالة وإثارة المتلقي جماليّا . وأمّا التورية فهي انعكاس أسلوبي للّعب باللغة على أنْحاء من التشكيل، يعكسُ إمكانيات التركيب التي يقودها السياق والمقام وفقا لمقتضيات الأحوال، وقد أسفر ذلك عن دلالة تهكّمية اجتمع على تأديتها النداء والاستفهام .

وقوله (رمل) [20]:

هلْ تقولين لقلبي عنْ فمي " إنّنا كنّا كندْماني جذيمهْ "

يجري في سياق استدعائه للنصوص الشعرية قوله وقد ضمن عجز بيت **أبي تمام** (بسيط) [21]:

ألا ترى يا " أبا تمّام " بارقنا " إنّ السّماء تُرَجّى حين تحتجبُ "

يتجلّى التناصّ في هذا البيت بطريقة تقنية يتحوّل فيها الأسلوب من تقرير حقيقة مباشرة إلى الاستواء تشبيها ضمنيّا حِكَميًّا، وهذا الضرب من التركيب يقوم على المفاجأة ومخالفة التّوقّع؛ حيث يجري المشبّه به مجرى إقناعيّا الغرض منه كسب ثقة المتلقّي، باعتبار الوظيفة النحويّة قائمة على الاستئناف وإن كانت ذات صلة بسابقتها سياقا، وقد تؤخَذُ على الوصف للحالية. وهنا تبدو جمالية التناصّ القائمة على خرق استمرارية الخطاب القائمة على الجمع بين طرفيه (أي طرفيّ الخطاب: المرسل والمتلقي) برابط معنويّ لا يقدّره المتلقي بلفظ ثابت؛ إذ يضطلع بتدبير الربط على أنحاء مختلفة متعدّدة الاحتمال .

إنّ هذا الصنف من التصوير يحظى بكثير من الإثارة بسبب اختزال التركيب والامتناع عن الذّكر الصريح لعناصر التشبيه، فإذا تجاوز الأمر ذلك إلى التناصّ أدّى إلى تقوية الصّورة من الناحية الجمالية بخاصّة.

والجدير بالملاحظة في هذا السياق أنّ البيت متضمّن برمته لبيت أبي تمام، ولكنّ التناصّ في صدر البيت ركّز على المعنى دون اللفظ، فإذا أخذْنا بمبدإ الترادف فإنّنا نقف على المساواة الآتية :

ليْس الحِجابُ بمُقْصٍ عنكَ لي أملا= ألا ترى يا " أبا تمّام " بارقَنا

الأمل

والحاصل أنّ التفاعل النصّي بالغ أوجَه لقيام كلّ من البيتين على التشبيه الضمني، ممّا يعني أنّ التناصّ شمل اللفظ والتركيب والإيقاع والتصوير .

ومنه أيضا قوله (متدارك)[22]:

شيطانٌ أنثى أو ذكر ... ؟ شيطان الأعشى أو حسّان ؟

التناص في هذا البيت يحيل مباشرة إلى قول حسّان، وقد تصرّف الشاعر في النّصّ السابق بالقدر الذي يسمح للبيت كي يتشكّل في إطار المتدارك. بينما النصّ الأصلي يعتمد الرجز إطارًا إيقاعيّا[23] .

يدخل في هذا الصنف قول الشّاعر وقد وظف جزئيا (ربْع البيت) قول الزبيري[24]: (خفيف):

من تشتهي إسكات ذاك المغني حين غنّى : " وما حملت يراعي "

وقد جمع الشاعر بين النصين بوسيط هو (**المغنّي**)، وعلى ذلك فإن هذه الطريقة في التناص تتميّز بالتدرج وعدم الانتقال المفاجئ من نصّ إلى ثان يتمّمه، فإذا كان النصّ السابق موصولا نحويّا بالنصّ الجديد على المفعولية، فقد كان فضل هذه التقنية في التناص مُحقّقاً نوعا من الانسجام في الخطاب، يراعي تحرّك المتلقي في النصّ عبر قنوات لفظية غالبا ما يديرها **فاعل / إنسان**، يجعله الشاعر في النصّ **عنصرا ذرائعيّا** له دور ثانوي ليس غير؛ إذ مهمته بالضبط الربط بين النصّين.

وقد حلا للشاعر أن يوظف بعض البيت فقط لضرب من الإطلاق الذي يسعى فيه المتكلم إلى إشراك المتلقي في عملية التواصل، إذ عادة ما تبنى دورة الخطاب، في هذا الضرب من التناص، على التواصل المتكافئ بين الطرفين، وفيها يكون حضور المتلقي إيجابيا إلى حدّ ما.

وإذ يجتمع الإطلاق والتمثيل الإيجابي للمتلقي تصدع في الخطاب وظيفتان على قدر كبير من الأهمية :

الأولى : قائمة على ضرب من التعمية مُفادُهُ إيهام المُحاور في النصّ بإسناد الحدث المقصود إلى غير المتكلّم، وإذن فقد أزْوَجَ الشاعر الخطاب برديفٍ الغرض منه تقوية الدّلالة، وحمل المتلقي على توسيع دائرة القراءة والتأويل.

الثانية : قيمة جمالية تعتمد مبدأ مخالفة التوقّع إثارةً للإعجاب وتحضيرا للمتلقّي كي يدخل في عالم النصّ لقيام الخطاب على تكسير طبيعة سريان الأسلوب الحواري الذي يَبْثُرُ التواصل، فتحلّ أدوات لفظية أخرى تضطلع بالتكملة، وفي تبادل الأدوار على هذا النحو ينتعش ذوق المتلقي، فيزداد ارتباطا بالنصّ .

وأمّا الوجه التقني للتناصّ فيتعلّق بالموضع الذي ينطلق منه التناصّ، ذلك أنّ بيت الزبيري منظوم على البسيط، بينما يعتمد البردوني الخفيفَ إطارا إيقاعيّا، وهو مايؤدّي إلى ضرورة اجتزاء النصّ السابق بما يحقّق له الانسجام مع نظام النصّ اللاحق وضوابطه.

يظلّ الزبيري الشاعر ملهِمًا للبردوني، الأمر الذي يجعل حضوره في النصّ صريحا، من ذلك توظيفه لنصف بيت الزبيري بشيء من التصرّف في الإيقاع حتى ينسجم النصّان ويتفاعلا . يقول البردّوني (الكامل) [25]:

" **ناشَدْتُكِ الإحْساسَ يا أقْلامُ " واختنق الصُّداحُ** "

لئن كان التواصل في ما سبق من شواهدَ قائما على وجود وسيط قبلي يربط بين النّصّين، فإنّه في هذا البيت يجعل الوسيط بعديّا؛ ذلك أنّ قوله (**واختنق الصداح**) يمكن أن يصدر عن قراءتين لسياق واحد بسبب الوضع الكنائي:

القراءة الأولى: تتعلّق بالنصّ السابق؛ حيث يوهم تركيب النصّ بالإشارة إلى **الزبيري** نفسه على أنّه لم يُسمَح له بمواصلة نهجه الإصلاحي الثوري، وهو بذلك يقحم الأنظمة الاستبدادية في سياق النّصّ.

القراءة الثانية: ترتبط بالحال (المعنى القريب) حيث تشير (**واختنق الصّداحُ**) إلى الاكتفاء بنصف البيت؛ وهو ما يجعل دلالة النّصّ مفتوحة على تقديرات متعدّدة تنسجم مع السياق الواردة فيه.

هذه الازدواجية في القراءة أوجدها الفعل (**اختنق**) باحتلاله موضع الاستئناف في التركيب، الذي هيّأ إلى تأويل أوّل يؤدّي حتما إلى المعنى البعيد المتعلّق بالزبيري . وقد يؤخذ على **الحالية** (نسبة إلى الحال نحويّا) فيتمّ تأويل البيت تأويلا ثانيا يتعلّق بالناحية الكمية (أي الاكتفاء بنصف البيت) بحسب الخلفية الثقافية للمتلقي.

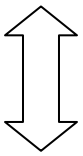
وثمّة جانب تركيبي آخر لافت للانتباه، يتعلّق بتقنية توظيف النصّ السابق؛ ذلك أنّ الزبيري بنى قصيده على تمام البحر الكامل الثاني (المقطوع)، بينما جعل البردوني الكامل مجزوءا مرفَّلا ولذلك تجاوز شطر السابق شطر اللاحق، ولمّا كان البحر موحَّد التفعيلة فإنّ ذلك لم يخلق عائقا في تفاعُلِ النّصّين على الرغم من تصريع النصّ السابق .

يظلّ الاجتزاءُ الصورةَ المتواترةَ في التناص المباشر عند البردوني لأسباب إيقاعية وأسلوبية ودلالية من ذلك قوله (كامل مجزوء مذال) [26]:

وهَفَتْ أغانيها ، تضِـ جُّ " لِيسْلمِ الشّرفُ الرّفيعْ " ...

لعلّ أهم مايميّز هذه الصورة من التناصّ تصرّف الشاعر في التركيب الأصلي للبيت حتى ينسجم مع بنية النصّ اللاحق، وهنا تصبح البنيتان متكافئتين على النحو التالي :

ا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يُراق على جوانبه الدّمُ



لِيَسْلمِ الشرفُ الرفيع

ب – توظيف النصّ الغنائي الشعبي:

وقد أخضعه الشاعر لسلطان الوزن العروضي فكان التفاعلُ بين النّصّين على درجة عالية من الانسجام نحويّا ودلاليّا وإيقاعيّا، من ذلك قول الشاعر (وافر) [27]:

يغنّي للدّجى " واليل داني " يغنّي للضّحى " واليل باله "

يؤدّي التناص، مع اللازمتين الغنائيتين في هذا الموضع ، دور المتمم على الحالية، في أرجح تأويل – وقد تؤخذ على المفعولية بتقدير مفعول به هو **الأغنيَةَ** – حيث وضعهما الشاعر في الموضع المناسب الذي ينسجمان فيه إيقاعيّا مع الوافر وقافيته؛ بالإضافة إلى البنية المتوازية بين شطري البيت؛ حيث يجمع فيها بين **الترديد والتضادّ والتطابق الصوتي** . وإذْ تؤدّي اللازمتان دور الحال فقد أدّتا كثيرا من الانسجام باعتبار الدجى والضحى (الليل والنهار) . ومزيّة التناص في هذا الموضع هي الجمع بين خطابين : فصيح رسمي وشعبي عامّي .

ومثله قوله (وافر) [28]:

أراني الآن رابيةً تغنّي : (ألا وا ليل دان الليْ داني)

ومثل ذلك قوله وقد ضمّن البيت مطلع أغنية شعبية (مجتث) [29]:

من كلّ نبض تغَنّي يبكون : (من سِبِّ أهيفْ)

وقوله (سريع) [30]:

هلْ تسمَعين الرّقّة الآنَ ؟ لا أصَمَّني يا (دانُ يا بَلْبَلي)

مثلُ ذلك قوله (سريع) [31]:

تنْدينَ في (يا ظبْيَ صَنْعا) هوىً تشْجَيْن في أنفاسِ (يا صيْدلي)

يجدر أن نؤكّد أنّ النص السابق (الغنائي) يتكيّف بصورة مطلقة مع السياق الحالي ، فيخضع لمنظومة القواعد الضابطة للخطاب الشعري نحويا وإيقاعيا ودلاليا ، وعلى ذلك يبلغ التفاعل النصّي تمامه .

ج – توظيف المثل :

من ذلك قول الشاعر (خفيف) [32]:

قيلَ نصفُ القتالِ هرْجٌ – أراهُ صار كلاًّ أخفى بنانًا وهَرْجا

وقوله (كامل) [33]:

وهلْ التّردّي طبْعُها ؟ ألِفتْ عوائدَها حليمهْ

ومنه قوله مستثمرا المثل الحميري (خفيف)[2]:

أقسم الجدّ ... لو أكلنا بثدي لقمة من يد ... أكلت بناتي

في البيت إعادة صياغة للمثل على غير ما هو عليه في الأصل؛ حيث استثمر الشاعر النص السابق محتفظا بما يلوِّح إليه لفظًا (**أَكَلَ، ثَدْي**)؛ ممّا انعكس على الناحية الدلالية التي تتسم بالمرونة . باعتبارها مثلا . لتستوي في النصّ الحالي مكونا أساسا فيه .

مثل ذلك قوله (رجز) [34]:

قيلَ : (قتيلُ الما ولا قتيلُ حُرْقةِ الظَّمَا)

حيثُ ضمّن المثل اليمني القائل " **قتيلُ الما ولا قتيلُ الظَّمَا** "

وقوله (خفيف)[35]:

ربّما تُشْبِرانهمْ ذاتَ يوْمٍ ربّما ، أوّلُ القياسِ ابتِداعُ

يتقاطع البيت مع مذهب الإمام أبي حنيفة القائل ب**بدعة القياس** . حيث شاركه قوم في هذا الرأي فقالوا بقوله حتى جرى في الاستعمال مثلا .

– تناص المحاكاة :

هو ضرب من التناصّ الأسلوبي، القائم على التفاعل في مستوى اللغة الشعريّة (أي المعجم اللغوي للنص الشعري) من جهة، وعلى مستوى الإيقاع من جهة أخرى، مع تماثل في الدلالة أو تمثّل لها أو اختلاف معها . ولقد أسماه محمّد عبد المطّلب (**النّظير النّصّي**) [36]. وأسماه غيره (**التناصّ الأسلوبي**) [37]. بيد أننا آثرنا، في هذا البحث، **التناصّ على المحاكاة** باعتبار النّمطية التي يتأسّس بمقتضاها النّصّ الجديد بصياغة جديدة تقتفي الأثر سواء عليها أكانت محاكاة متّفقة أم نقضًا وتبديلاً .

إنّ تناصّ المحاكاة ينطلق من اللفظ الذي يشعّ على التركيب برمّته، فيوحي بتعالق نصّين وتفاعلهما، بما يعني أنّ صياغة جديدة في غير الزمان والمكان قد أُعيد تشكيلها وإن ظلت النمطيّة الإطار الذي ما يفتأ النص الجديد متشكّلا في مجاله .

يتّجه تناصّ المحاكاة في الشعر المعاصر إلى تجاوز السير على هدي السابق، إذ ينزع إلى استثماره (النّصّ السابق) أسلوبيّا ودلاليّا وجماليّا في سياق تلميحي يحيل الماضي إلى حاضر، ويرتكز على إمكانيات متعدّدة في التأويل.

ففي قصيدة (**أبو تمام وعروبة اليوم**) يجعل البردوني نّصّ أبي تمّام موضوعا لنصّه، ثمّ يعمد إلى الجمع بين الشاعر والموضوع والنصّ جميعا مستثمرا إياها عناصرَ خطابية لتأدية نصّ " **أبو تمام وعروبة اليوم** " . وبهذا يغدو نصّ البردّوني كثيفا من الناحية الدّلالية لتظافر هذه المسائل جميعا في بنيته . اضف إلى ذلك قيامه على عمليّات ذهنيّة معقّدة حالَ الربط بين النّصّين .

ففي عنوان القصيدة (**أبو تمّام وعروبة اليوم**) يمثّل العلَمُ (**أبو تمّام**) حضورا دلاليّا يتجاوز علَمِيّته إلى الارتباط بحدث تاريخيّ إيجابيّ، ثمّ يقرنه عطفا بـ (**عروبة اليوم**) على المغايرة، فيؤدّي المعطوف غير ما يؤدّي

المعطوف عليه، وهذا يعني أنّ الشّاعر ألّف بين مختلفين؛ إذ جعل بنية العنوان محوّلةً عن تركيب طويل ومعقّد يتفرّع معياريّا إلى خطّين دلاليين : إيجابي وسلبيّ، وإلى زمانين : ماض مرغوب فيه، وحاضر مرغوب عنه. وهنا يبلغ الخطاب ذروته الدّلالية والجمالية.

تظلّ صورة التأليف بين المختلف في هذا النّصّ متواترة بأشكال مختلفة يفرضها موضوع الخطاب، ففي قول أبي تمّام (بسيط) [38]:

السيفُ أصدقُ أنباء من الكتبِ في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب

نستخلص تضادّا غير صريح ممّا يهيّئ إلى قيام ثنائية الصدق والكذب بناء على التأويل الآتي :

السيف ⟵ صدق ⟺ الكتب ⟶ كذب

يستثمر البردوني لفظين اثنين فقط هما (**السيف واصدق**) ثمّ يعيد صياغتهما في تشكيل اسلوبيّ مخالفٍ لما يتوقّع المتلقي ، يقول (بسيط) [39]:

ما أصدق السيفَ ! إنْ لم يُنْضِهِ الكذبُ وأكذَبَ السّيفَ إنْ لم يصْدُقِ الغضبُ

أفرزت المحاكاةُ ثنائية ضدّية في ظاهر اللفظ؛ ممّا يعني أنّ ما خصّه أبو تمام بالإطلاق قيّده البردّوني حتّى يفسح المجال للخطاب كي يتّجه دلاليّا في اتّجاه ثنائية العنوان القائمة على المغايرة . وأسلوبيّا في كون السابق يقرّر حقيقة، واللاحق يحيل الخطاب إلى إنشاء؛ وهو ما جعل تناصّ المحاكاة، ههنا، متأسِّسا على حالين :

الأوّلى : أنّ الخطاب كان موجَّها إلى مؤتمر أبي تمّام للشعر . فكان حضوره في سياق نصّ البردوني مبرَّرًا .

الثانية : غياب الحدث النظير لفتح عمّوريّة وهو تحرير فلسطين ، أو سلبية الحال إزاء الماضي .

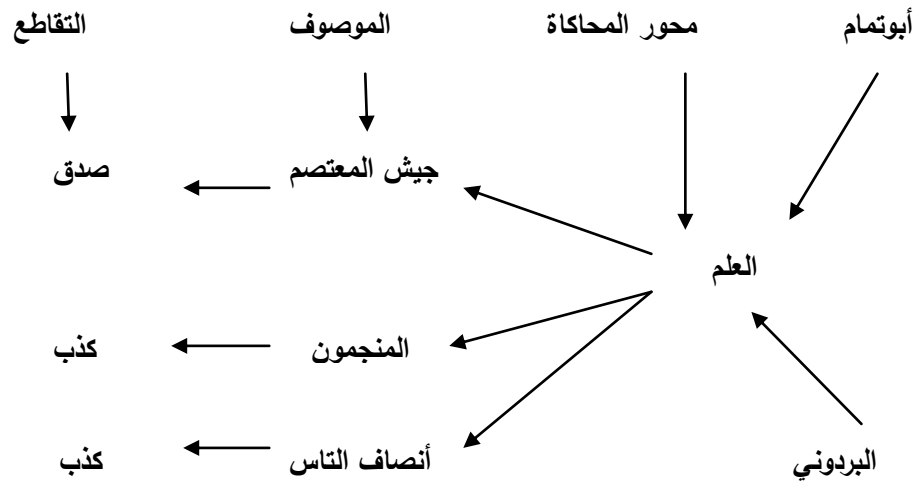
ومثل ذلك قوله[40]:

أَدْهى من الجهلِ علْمٌ يَطمئنّ إلى أنْصافِ ناس طغَوْا بالعلمِ واغْتَصَبُوا

يستثمر الشاعر نص أبي تمام :

والعلم في شهُب الأرماح لامعة بين الخميسين لا في السبعة الشُّهُب

غير أن مقام بيت البردّوني غيرُ مقام بيت أبي تمام؛ ذلك أن البردّوني يستدعي من أبي تمام اللفظ النواة (**العِلْم**)، ثمّ يخرِّجُه تخريجا سلبيا بسلبيّة منتجه (**أَنْصَاف ناس**)، وهو ما أدّى إلى ظهور المقابل (**الجهْل**) على سبيل تخصيص سلبية العلم لا غير، وهنا يصير **العلْم** مرادفا، سياقيا، **للجهل** . بينما يستخدم أبو تمام **العِلم** استخداما إيجابيا على سبيل النفي بتوكيد بلاغي / أسلوبي يراد به التكذيب . وحينئذ يتقاطع النصّان الأول والثاني في دليل غير مصرّح به هو (**الكذب**) مما نحدّده في ما يلي:



إلى ذلك قوله محاكيا أبا تمام :

بيض الصفائح أهدى حين تحملها أيدٍ إذا غلبتْ يعلو بها الغلَبُ

يحاكي هذا البيت قول أبي تمام :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهنّ جلاء الشكّ والريبِ

يستدعي البردّوني اللفظ النواة (**بيض الصفائح**)، ولكنه يجريه على غير مجرى بيت أبي تمام لاعتبارات تعود إلى موضوع النص اللاحق الذي يركز فيه البردّوني على سلبية العربي .

ولعلّ أقوى تجسيد لتناص المحاكاة قول البردّوني :

تسعون ألفا لعمّوريّة اتّقدوا وللمنجِّم قالوا : إنها الشّهُبُ

قيل : انتظارَ قطاف الكرم ما انتظروا نُضجَ العناقيد .. لكنْ قبلها التهبوا

واليوم تسعون مليونا وما بلغوا نُضجا .. وقد عُصِر الزيتون والعنبُ

يمثّل البيتان الأوّلان إعادة صياغة لأبيات أبي تمام، وهو ما يعني ازدواج المحاكاة من ناحية الموضوع والأسلوب. ومن ثمّ ينفرد بمحاكاته على صعيد الأسلوب فقط على سبيل المقارنة؛ إذ ينتقل إلى التعبير عن حال العرب في الوقت الراهن، وحينئذ يمثّل الرقم (**تسعون**) بالإضافة إلى (**نضج، العنب**) جوهر المحاكاة التي جاءت لغرض التحسّر. بينما استخدم أبو تمام بيتا واحدا يشير إلى فتح عمورية هو قوله :

تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب

السبب هو أن نصّ أبي تمام كان حديث عهد بفتح عمورية، وكانت القصّة متداولة بين الناس، في حين بَعُدَ العهدُ بالحدث السابق لدى البردّوني، فكان طبيعيا أن تُعاد صياغة نصّ أبي تمام بطريقة جمالية تفقد صلتها

بوضعها السابق إلا ما تعلّق منه بالإحالة، حيث يتحوّل فيها أبو تمام إلى رافدٍ دلاليٍّ وجماليّ باعتبار انتمائه إلى نصّ البردّوني، وانتظامه فيه انتظاما نصّيّا مثل غيره من الألفاظ الجارية في البناء مجرى دلاليّا ونحويّا وجماليّا .

إلى ذلك قوله محاكيا أبا تمام في سياق آخر غير فتح عمورية (بسيط) [41]:

" حبيبُ " هذا صداك اليومَ أنشُدُهُ لكنْ لماذا ترى وجهي وتكتئبُ ؟
ماذا ؟ أتعجب من شيبي على صغري إني وُلدت عجوزا .. كيف تعتجبّ
واليومَ أذوي وطيشُ الفن يُغرقني والأربعون على خدّيَّ تلتهبُ
كذا إذا ابيضّ إيناعُ الحياةِ على وجهِ الأديب أضاء الفكْر والأدبُ

يستثمر البردوني مقدّمة أبي تمام في مدح " الحسن بن وهب " التي يقول فيها (بسيط) :

أبْدتْ أسى أنْ رأتني مُخْلس القُصَب وآل ما كان من عُجْب إلى عَجَبِ
ستّ وعشرون تدعوني فأتبعُها إلى المشيب ولم تَظْلِم ولم تحُبِ
ولا يؤرّقُكِ ايماضُ القتِيرِ به فإنّ ذاك ابتسامُ الرّأْيِ والأدبِ

يقوم تناصّ المحاكاة على استثمار المفردات استثمارا أسلوبيّا لتوحّد سياق القول عند الشاعرين في الحديث عن المشاعر . لذلك فإن التقاطع بين الشاعرين تحدّده الألفاظ المشتركة المتعالقة التي أدّت إلى التناص على المحاكاة، وهو ما يمكن تحديده في التماثل التالي :

الألفاظ		**الإحالـ**	
أبو تمام	**البردوني**	**أبو تمام**	**البردوني**
عجب	**عجب**	**أنتِ (امرأة)**	**أنت (أبو تمام)**
ست وعشرون	**صغري**	**أنا = أبو تمام**	**أنا = البردوني**
مخلص القُصب	**شيبي**		
المشيب	**عجوز**		
أضاء	**ابتسام**		
الرأي	**الفكر**		
الأدب	**الأدب**		

ينتج الحدث في شعر أبي تمام ويتصف به اثنان: الشاعر مجسَّدًا في ضمير المتكلم. والمرأة مخاطَبة على طريقة العرب في مفتتحات أشعارهم . بينما ينتج الحدث ويتصف به في خطاب **البردّوني** الشاعر – ضمنيّا – مجسَّدًا في ضمير المتكلم، ومخاطَبًا هو **أبو تمام** . والمخاطَب في كلا النصّين سندٌ يلجأ إليه الشاعران لإثارة عواطف المتلقّي وجلب اهتمامه من جهة دورة الخطاب . وهو أيضا تكريس لاجتماعية الإنسان حيث يجد الفردُ ذاتَه في ذوات الآخرين . ويشكّل حضورًا من خلال لعبة الحوار مجسّدة في تغيير الضميرِ موقِعِهِ

(أنا ⟵ أنت ⟵ هو) على سبيل الالتفات أو سواه .

مثل ذلك قوله (سريع) يتناصّ مع النابغة [1] :

يشقيك رعب نابغيّ وما شبّبت يوما بسقط النصيف

يقوم التناص نحويا على سبيل النسبة إلى **النابغة**، ودلاليا على طريقة الوصف (الإخبار عن حال : **نابغي)**. ولما جرى العَلَمُ (**النابغة**) في الاستعمال مثلا لوصف الليل أو للتعبير عن الخوف، فقد آل استخدامه إلى دليل لغوي (signe linguistique) يفيد التخصيص على الوصفية للدلالة على المعاناة أكثرَ منْهُ على العَلَمِيّة التي تظل، في سياق التناص، تلويحًا لشخص **النابغة** ليس غير [42] .

مثلُ ذلك قوله (متقارب) [43]:

لأنَّكَ أَقْوى حشًى منَ اللّيْلَةِ النّأبِغِيّهْ

وقوله (رمل) [44]:

يا (بهاء الدّين) ماذا تنْتَقي ؟ منْ تُغنّي ؟ وكلا البَدْريْنِ حاضِرْ

وقوله (مديد) [45]:

كيْفَ تصْبو دولةٌ نَصَفٌ خيْرُ نصْفيْها الذي انصَرَما

وهو تحويل لبيت ابن نباتة المصري (بسيط) :

فإنْ أتَوْك وقالوا إنّها نَصَفٌ فإنّ أطْيَبَ نِصْفيْها الذي ذَهَبا

وقوله (مديد) [46]:

إنْ أَتَتْ (حزْوى) دعَوْا خبَرًا عنْ (تمامِ الحجِّ) يا (حزْوى)

وقوله (خفيف)[47]:

أو أتى مرشدا فأومى إليه صاحباه أن الضحيّة راشدْ

يختلف هذا الضرب من التناص عن سابقه لاكتفاء الشاعر بالدلالة الإيحائية، ممّا يتطلب من المتلقي إعمال فكر كبير، ومرجعية ثقافية تستند إلى المخزون التراثي في الثقافة الشعبية . ويدخل هذا الضرب من التناص في ما يعرف بخطاب التعمية القائم على إثارة المتلقي ممّا يدعو إلى التذوّق فالاعتجاب .

- تناصّ الشخصية التراثية :

نعني بتناصّ الشخصية التراثية، ورود الأعلام في الخطاب الشعري لتأدية وظيفة دلالية جديدة يقتضيها السياق بالإضافة إلى وظيفتها الدّلالية السابقة من جهة. وهي من جهة ثانية تحظى بازدواج الوظيفة لفظا وتركيبا في نصّين، ويتبع ذلك الدّور الجمالي والتحويلي / العدولي اللذين يتسم بهما تناص الشخصية التراثية.

يُعَدّ عبد الله البردّوني أحد أبرز شعراء العربية في القرن العشرين الذين كثّفوا في توظيف التراث أعلاما وأحداثا ونصوصا، ونرجع ذلك إلى الثّقوية التي اتّصف بها، ومن ثمّ عاهة العمى التي قصَرتْ مجالَ الإدراكِ فالتواصلِ لديه على السمع وحسب؛ وهو ما جعل خطابه **أُفقيّا** من حيثُ بناؤه على الانسجام في بنية الخطاب وسلاسة الأسلوب وتآلف الأصوات . و**عموديّا** من حيث بناؤه على رصانة اللغة واستثمار ما أمكن من الرصيد التّراثي في خطابه الشعري : السياسي منه بخاصّة باعتباره أغزر.

وما من شكّ في أنّ لموضوع الخطاب دورًا مهمّا في توظيف الشخصية التراثية؛ وذلك عندما تتشابه الأحوال وتتهيّأ الظروف المتماثلة، ومن ثمّ اقترابها شيئا فشيئا من التجربة الشعرية موضوع التحليل، حتى تغدُوَ إمكانية الاندماج واردة في السياق الجديد . ولئن كان السياق مخالفا باعتبار تغيّر الإنسان والزّمان والمكان، فإنّه يكتسب قابلية كبيرة للتكامل والتحوّل دون الذوبان في خضمّ النصّ الجديد . وذلك بفضل الطّبيعة المجازية التي ماانفكّتْ لصيقة التواصل اللساني حتّى قالوا منذ عهود طويلة " أغلب اللغة مجاز " .

يتّخذ تناص الشخصية التاريخية عند البردوني صورا مختلفة هي : **اسم علم صريح – لقب أو كنية – صيغة منحوتة.**

ويجدر أن نشير إلى أنّ الشخصية المراد توظيفها تكتسب القابلية للتفاعل ضمن النّصّ الجديد، بالإضافة إلى قابليتها لأداء دور دلاليّ وجماليّ في شعر البردّوني باعتبارها عنصرا خطابيّا .

1 – الشخصية التاريخية علمًا :

يمثّل هذا الضرب من التناص أكثر أنواعه تواترا في شعر البردّوني، وهو إلى جانب ذلك، وافر في الموضوعات السياسية حتى لا تكاد تسلم منه قصيدة . الأمر الذي جعلنا نقدّر أن استدعاء الشخصية التراثية بخاصة ظاهرة نصّية في شعر البردّوني، فهي ليست رافدا دلاليّا وحسب، وإنّما تؤديّ وظيفة فنّية وجمالية وثقافية إلى جانب ذلك " لأنّ هذه الأسماء تحمل تداعيات معقّدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أوكثيرا إلى أبطال وأماكن، تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزّمان والمكان " [48] . حتى يغدو النّصّ كثيفاً كثافةَ اختزانه لرصيدٍ حضاريّ برمّته .

وظف البردّوني العلم بثلاث طرق هي : **العلم الصريح – النسبة إلى العلم – الكنية واللقب** .

أ – العَلَمُ الصريح :

يمثّل توظيف العلم الصريح في نصوص البردوني نوعا من الاتصال المباشر بالتراث، وهو إذْ يعمد إلى ذلك فإنما يقوم بنقل الإنسان من مجال إنسانيته العام إلى المجال التجريدي منه فيستتبّ العَلَم في الخطاب الشعري دليلا لسانيّا وعنصرا خطابيّا ونصّيّا يعْلَق بما قبله وما بعده مثلُهُ في ذلك كمثل المكونات اللسانية المؤلِّفة للنّصّ . وإذ يستوي **العَلَم** في الخطاب مكونا لغويّا، فإنّه يتنازل عن خصوصيته في أصله ليكتسب بعدا جديدا تركيبًا وسياقًا؛ ذلك أنّ المعنى الأصلي لاسم **العلَم** داخل النصّ لا يعتمد على دلالة الاسم المجرّد فقط، ولكن على وظيفته داخل السياق أو بالأحرى على التفاعل الثنائي بينهما، وانعكاس هذا التفاعل في ذهن المتلقّي [49] .

ولقد كان البردّوني مكثرا إلى حدّ كبير جدّا في استدعاء الشخصية التراثية مجسَّدةً في العلَم على نحو ما ذكرنا، وقد سارت في حقلين دلاليين : موجبة وسالبة .

يستدعي الشاعر عادة شخصية إيجابية من الماضي لتأدية دور إيجابي من الناحية الدلالية وليس بغرض إنتاج الحدث، وبذلك تتحوّل (**ميسون**) إلى دليل لغويّ يتعلّق بالأصالة، ويؤدّي دورا نحويّا في التركيب بحسب ما تقتضي دلالة السياق؛ من ذلك قول الشاعر (بسيط) [50]:

نرْديّة الكفّ " ميسونٌ " يلاحقها عرْشُ ابنِ هنْدٍ يمنّيها وتحتقرُ

لئن كانت " **ميسون** " قد عُرفت في الماضي باتخاذها موقفا من حياة البذخ والإكراه على الزواج [51] فإنها، في غير عَلَمِيَّتِها، وخارج سياقها الحقيقي تدلّ على الأصالة والنبل، وبهذا تخرج **ميسون** من مجال إنتاج الحدث إلى الاتّصاف به، فتنتظم في التركيب وصفًا دالاّ على الخبر نحويّا على الرغم من عَلَمِيّتها، وقيمةً إنسانية لأدائها نصّيّا وظيفة الوصف على الخبريّة .

يدخل في هذا السياق قوله وقد كنّى بالعلم عن صفة (طويل) [52]:

لـه عبلة في كلّ شبْر ونسْمـة وما قال إنّي (عنترة) أو تعنترا

احتلّ اسم العلَم موضع المبتدإ – مؤخّرا – لدلالته سياقيّا على اسم جنس (عبلة = امرأة) . واحتلّ موضع الخبر فاكتسب بذلك الوصف على الخبريّة ليدلّ على القوّة والجبروت، وقد ألحقه بمشتقّ من جنس~~العلم~~(**عنترة تعنتَرَ**) توكيدا لإجراء العلم في هذا السياق مجرى الوصف، وتكريسا لمبدإ المرونة التي تَسبَّبَ فيها النّقل على التناصّ .

وتجدر الإشارة إلى أنّ العلم المستدْعَى، إذ يدخل مجال الاستعمال ضمن التركيب الجديد، يخضع إلى نظام من العلاقات النّحويّة (في البناء) والدّلالية (من خلال مجموعة الألفاظ الدّاخلة معه في علاقة تركيبية) فيكتسب من المرونة ما يؤهّله لاحقا للتنازل عن جماديّته وعلَميّته ليتشكّل لفظا متمكّنا (متصرّفا) ضمن الخطاب الجديد (خطاب البردوني) . ومن ثمّ فإنّ هذا التّحوّل التّدْريجي بدوره هو الذي هيّأ المتلقّي إلى قَبول (**تَعَنْتَرَ**) صيغةً مشتقّةً على الرغم من خروجها عن المألوف .

وثمّة استخدام إيجابيٌّ للعلم يتجاوز الوصف إلى الكناية عن الموصوف (إذ يكني الشاعر عن صنعاء بعبلة) من مثل قوله (متدارك)[53]:

ونداءٌ خلْف نداءاتٍ لا تنْسَ (عبلةَ) يا (عنترْ)

وقوله (بسيط) [54]:

منْ كنتَ تُدعى قديماَ " عرْوةً " حسنًا هلْ صمتُك الآن يا ذاك الفتى قدَرُ

يحسن أن نشير إلى أن السياق جرّد العَلَم " **عروة** " من خصوصيته العلمية للدلالة على الوصف (الثورة والتمرد)؛ باعتبار النقل من الاستعمال على الحقيقة إلى الاستعمال على المجاز وبذلك يتسع البيت لوظيفتين على قدر كبير من الأهمية: الدلالة والجمال.

ب – الشخصية التاريخية لقبًا وكنيةً :

جعلنا **اللقب** و**الكنية** في مبحث واحد باعتبار التقارب الحاصل بينهما في الإشارة إلى مسمّى مقيّد باسم. وقد حلّت الكنية واللقب بديلين لأسباب اجتماعية روّجت لهما بالقدر الذي لم يتح للاسم أن يعلِّم على صاحبه .

ولئن كان للعلَم إشعاع دلالي في النصّ الشعري، فلعلّ الكنيةَ واللقبَ أكثرُ إشعاعًا وتكثيفًا للدلالة؛ لكونهما تجمعان إلى جانب التعيين أمرا آخر يتّصل بالوضع الاجتماعي أو العيوب الخلْقية أو سواهما. فلقد تضافر، حينئذ، طاقتان دلاليتان كلتاهما تسهم في تعيين المسمّى.

يمثّل **اللقب** و**الكنية**، على ذلك، إشارة **سيميولوجية** مزدوجة مؤهَّلة نَصّيًا إلى القيام بدور دلاليّ وفنّي، يسمو بهما النصّ الشعري درجةً في الدلالة والجمال باعتبار الاستعمال على غير المألوف .

ولئن كان حظّ اللقب والكنية وافرا عند البردّوني فإنّ اللافت للانتباه . والحال تلك . تهيئةُ مقام اللفظ المستعار حتى يكتسب صفة الاشتقاق والنحت ليلتئم، إثر ذلك، مكوّنا خطابيّا يؤدّي وظيفة نحويّة، ويكتسب بنية صرفية منسجمةً مع سياق الكلام متناسبةً مع الوزن . على نحو ما هو مبيّن في ما يلي :

– الكنية في شعر البردّوني :

منها قول الشاعر (طويل) [55]:

أحثُّ " ابن علوان " : البدارَ ابن يفْرسٍ

واستنفرُ الشيخيْنِ " عمْراً " و " أسْعدا "

وقوله (متدارك) [56]:

أَرَأَتْ كَـ (السّهْرِ) ملايينًا مِنْ وزْنِ ابْن السّكّيتِ مئينْ ؟

يريدُ بـ **السّهْرِ : السهْرورْديَّ**، وقد جمع الشاعر بينه وبين **ابن السّكّيت** باعتبارهما من أهل الرّأي، وكانا ضحيَّتَيْ صراحتهما الفكرية . انتظما في السياق لتأدية وظيفة خبرية على الوصفية الحالية .

مثل ذلك قوله على سبيل التعريض (متدارك) [57]:

هلْ تُدْني (تَنْشرَ) منْ (أرْوى) ؟ أترى (ريجنْ) كَـ (صلاحِ الدينْ)

وقوله (السريع) [58]:

عدوانُ (بيجنْ) قلبُ (ريجنْ) كما أنّ هوى المنصورِ شِدْقا سُدَيفْ

وقوله (رجز) [59]:

إذا بكى هذا (الحُسيْنَ) قال ذا : أَعْشى منَ (الأعشى) هو (المحَلِّقُ)

جدير بالملاحظة أنّ الشاعر إذْ يكنّي فقد أدْخلَ المُكنَّى عنه في الوصفية باعتبار وسْمه بما يُعرفُ به . لذلك يمكن إلحاق الكنية باللقب .

من ذلك قول الشاعر (كامل) [60]:

وتَعَدَّدَ (ابنُ العلْقميِّ) فها هنا قامتْ علاقمةٌ ، هناكَ علاقمهْ

يبدو النقل أكثر جلاء في كنية ابن العلقمي باعتباره رمزا للخيانة العظمى تاريخيًّا، ويؤدّي الفعل (تعدّد) دورا حاسما في عملية النقل هذه ملوِّحا إلى تواتر الظاهرة في البلاد العربية .

قريب من ذلك قوله (بسيط) [61]:

نرْديّةُ الكفّ " ميسونٌ " يلاحقُها عرْشُ ابْنِ هنْدٍ يُمنّيها وتحتقِرُ

يا (بَحْدَليّةُ) هل تطوين ما كتبوا ؟ وما الذي كتبوهُ هل لهم أثَرُ ؟

من المفيد الإشارة إلى أنّ اللقب والكنية أكثر الأسماء انسجاما مع مقامات الخطاب لدلالتهما على الصّفة في الغالب، وعلى ما تعلّق بالمدح والذّمّ. ولما كان الخطاب الشعري عند البردّوني سياسيّا، فلقد كان هذا المجال الدّلاليّ أنسب لشيوع هذه الظاهرة من التناصّ بما يكفي لجعل البنية الكلّيّة للخطاب مائلةً إلى الترميز والتعمية، مؤسَّسَةً على كثافة دلاليّة جامعةٍ بين زمانين (ماض وحاضر) على وجه التأسيس للفكرة الإيديولوجيّة والاحتجاج لها .

3 – الصيغة (المحوَّلة) المنحوتة :

يمثّل هذا النوع من التناص ذروة مرونة النص السابق؛ ممّا يعني أنّ التفاعل النّصّي بالغ أوجه، وأنّه استوى في البناء مُكوِّنًا خطابيّا خاضعا لسياق النّصّ على نحوٍ من الإطلاق بتأثيرٍ قويّ من القرينة السّياقيّة المصاحِبة . وقد تجلّى ذلك بنيويّا على مستويين :

الأول : يتعلّق بالصورة الاشتقاقية نفسها التي اختزلت أكثر من لفظ في صورة لفظية واحدة جامعة دون أن يشْكُل ذلك في ذهن المتلقي . وهو ما يعني أنّ الصورة الإجرائيّة للفظة المنحوتة جارية في الاستعمال . وأنّها سنّة من سنن القول التي تمثّل المخزون المشترك في العملية التواصليّة.

الثاني : احتلال اللفظة المنحوتة موضعا في التركيب الجديد، والاضطلاع بوظائف جديدة نحويّا ودلاليا وجماليّا في النصّ . وهذا النوع من التناصّ نادر في شعر البردّوني . من ذلك قوله (خفيف) [62]:

بعْدَ (باذانَ) جاء باذانُ ثانٍ (عبْدريٌّ) سبا (يريما) و (عنْسا)

اتّسم البيت بكثافة دلالية عالية بسبب اجتماع جملة من الخصائص الأسلوبية لعلّ أهمها الاستعارة والكناية والتكرار.

لقد جعل الشاعر (**باذان**) مضافا إلى ظرف زمكاني، ثم استخدمه ثانية على المجاز (**باذانُ ثانٍ**) (استعارة تصريحية)، ليلحقه بما أسميناه الصيغة المنحوتة . وقد أراد لها الشاعر أن تستوي في النصّ صفة لـ (**باذان** الثانية)، فتتخذ خاصيتها الدلالية من موصوفها، لتتجاوز الحقيقة بدورها إلى معنى مجازي يدعّم الصورة السلبية القائمة على التناقض؛ حيث **باذان** فارسي ويرمز إلى الاحتلال على الحقيقة والمجاز في الوقت نفسه . **(وعبدريّ)** منحوتة عن (عبد الدّار) جدّ الأمويين [63]، وقد ألحق بها الشاعر ياء النسبة حتّى يؤكّد بها الموصوف، ومن ثم يرسّخ سلبية الصّفة والموصوف في الوقت نفسه، كي ينسجم ذلك مع موضوع الخطاب، وقد جمعهما الشاعر في سياقٍ واحدٍ تعبيرًا عن الاستبداد .

لئن درج النحاة على تخصيص (**بعد**) مكانيا وزمانيا بما يليها، فإنها في هذا الاستعمال تظلّ جامعة بينهما لاختصاصها بالرتبة موضعا، بالإضافة إلى دلالتها على تتالي حقبتين، وعلى ذلك فإنها من الناحية الدلالية **زمكانية** .

يضاف إلى ذلك تعضيد الخطاب باستعارة مكنية مثّلت خلاصة التناقض حين أسند فعل السّبي إلى (**عبدريّ**)، ومنه إلى (**باذان**)، ممّا يمكن تجسيده دلاليّا على الشكل الآتي:

باذان ⟵ باذان ثان = عبدريّ .

وتتجسّد حيويّة الخطاب في أنْسنة (**يريم**) و (**عنس**) وهما من أخصب المناطق اليمنية بالقرينة اللسانية (سبى) لأداء فعل السبي .

هذه الآلية في التناص متواترة في شعر البردوني، وهي تعكس سعي الشاعر إلى تطويع لغة الشعر، وتثبيت خاصية الاشتقاق في العربية باعتبار طبيعتها المرنة المائلة إلى الاقتصاد في الجهد متى لم يؤدِّ ذلك إلى إخلال بالبنية، ولم يعق عملية الفهم فالتواصل، ومن ثمّ فإنّ هذا الضرب من الاشتقاق يرتبط، في جزء منه، بشخصية الشاعر المائلة إلى التحدّي والمغامرة من جهة، وإلى امتلاك ناصية اللغة بالقدر الذي يضمن تفجيرها قياسا على هذا الوجه أو سواه من جهة ثانية . وفي هذا الضرب من التحويل يختفي النصّ القديم تحت هيمنة النص الجديد، فيحتاج التأويل، حينئذ، إلى عملية ذهنية معقّدة تمتدّ إلى إعادة الصورة اللفظية إلى أصلها لتتمّ قراءة الحدث الدلالي على غرار ذلك.

مثل ذلك قوله (رمل) [64]:

الرّفاة المكرميّات التقت بدأتْ من تحْتِ جِلْد المَوْتِ ، تُزْهِرْ

يستند التحويل في هذا الضرب من التناصّ إلى الإخبار بالوصف الذي مكّن البنية اللفظية من إلحاق ياء النسبة، وقد ساعد على ذلك ورود العلَم في الأصل محلّى بالألف واللام (**المكرم**) [65]. هذا السياق الوصفي الإخباري أدّى من جهة ثالثة إلى صياغة التناص على جمع المؤنّث السّالم تعظيما للموصوف (الرفاة) .

إلى ذلك قوله وقد نسب إلى المكان (طويل) [66]:

يرومُ ابتداعَ المستحيل فتنثني إليه غثاثات الزمان " الخورنقي "

ثمّة خاصيةٌ على قدر كبير من الأهمية في استعارة الكنية من قبل البردّوني، ويتعلّق الأمر بنوعين منها :

الأوّل : مألوف جارٍ استعماله من نحو **أبي تمام؛** من حيث كانت النسبة في الموروث الاجتماعي للأب .

والثاني : غير مألوف يندر استعماله من مثل **ابن هند** (يريد معاوية) لاستعمال الكنية في مجال التهكّم والتّحقير وما يتبع ذلك من دلالة . من ذلك قوله (بسيط) [67]:

نرْدية الكَفِّ " ميسونٌ " يلاحقها عرْشُ ابنِ هنْدٍ يُمنّيها وتحْتقِرُ

يتواتر التناص في شعر البردّوني حتى صار يمثّل النواة التي تتحكّم في نماء النص لإبراز خصوصياته الأسلوبية والمرجعية . وكثيرا ما تمثّل هذه الظاهرة موضوعا للنص من نحو : **أبو تمام، ويزيد بن مفرغ الحميري، والمتنبي** ... وغير ذلك ممّا جعله الشاعرُ موضوعًا للخطاب الشعري السياسي القائم على التورية والتعمية، تأسيسًا لقولٍ جميلٍ وإشراكا للمتلقي في تدبّر النص وإنتاج دلالاته على أوسع نطاق .

مراجع البحث:

1- M . Bakhtine, Théorie d'ensemble, textes réunis par P H, sollers , Deuil , 1971, P 75 .

2- بارت، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العال، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، ص 85 .

3- محمد مفتاح، المفايم معالم، ص 40 .

4- نفسه، ص 41 .

5- R . Barthes, Texte (théorie du), Encyclopaedia, 1973.

6- لعلّ أهمّ تصريح بشأن التناصّ في التراث العربي ما يرويه ابن رشيق عن بعض أصحاب أبي تمّام، قال: " استأذنت عليه – وكان لا يستتر على أحد – فأُذِن لي، فدخلت، فإذا هو في بيت مصهرَج، قد غسل بالماء، يتقلّب يمينا وشمالا، فقلت، لقد بلغ منك الحرُّ مبلغا شديدا، قال: لا، ولكن غيره، فمكث ساعة ثمّ قام كأنّما أُطْلق من عِقال، وقال:الآن الآن، ثمّ استمدّ، وكتب شيئا لا أعرفه، ثمّ قال: أتدري ما كنتُ فيه ؟ قلت كلا. قال : قول أبي نواس (كامل) :

" كالدّهْرِ فيه شراسةٌ ولِيانُ:

أردتُ معناه فشمُس عليّ، حتّى أمكن الله منه، فصنعتُ:

شرسْتَ بلْ لِنْتَ، بل قانيْتَ ذاك بذا فأنْت لا شكّ فيك السّهلُ والجبلُ

ينظر : العمدة، ج 1، ص 377، 378. وفي كتب الأخبار إشارات كثيرة إلى هذه النوادر التي ينبغي أن تؤخذ على التناصّ . ونجد أثرا لهذه الرؤية في التحديد الذي وضعه (جان دو بوا) وآخرون في قاموس اللسانيات وعلوم اللغة؛ حيث يقول:

" التناص ملفوظ ناتج عن تعالق نصوص متحاورة فيما بينها، وقد أعيدت صياغتها وفقا لمضمون الموضوع. " انظر:

Jean Dubois et autre, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse – Bordas / HER 1999, Paris, p255.

7- نقلا عن : يوسف نور عوض ، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط 1 / 1994، ص 102 .

8- J. Kristéva, Sémiotiké, op, cit, p 145.

علم النص، تر / فريد الزاهي، ص 78. وانظر : سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقلفي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 32، 33 .

9- يقول تيفان ساموبو :

La citation, l'allusion, le plagiat. La référence inscrivent tous la présence d un texte antérieure dans le texte actuel … "

انظر :

Tiphaine Samoyault : l'ITERTEXTUALITE; Mémoire de la littérature, Nathan 2001, P, 34.

10- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121 .

11- نفسه، ص 120 .

12- يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان ط 1، 2000، ص 98 .

13- ديوان امرئ القيس

14- تناصيات، ص120

15- نقلا عن : يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 102 .

16- الديوان، مج 2، ص 512.

17- كائنات الشوق الآخر، 112.

18- ترجمة رملية، ص 239، 245. والبيت الأول ليزيد بن مفرّغ الحميري في عباد بن زياد وقد كان حاكما على سجستان إذ قرّب الشاعر (يزيد بن مفرّغ) منه، فلما ظهر عباد في صورة تعبث فيها الريح بلحيته غلب على الشاعر المزاج الشعري فقال متهكّماً:

ألا ليت اللحى كانتْ حشيشًا فنعلفها خيولَ المسلمينا

والبيت الثاني من أعنف هجائياته في الزياديين والسفيانيين من بني أمية، وفيه يشهّر باستلحاق **معاويةَ يزيدَ بن سمية** أخًا من **السفاح** وفيه يقول:

ألا اَبْلغْ معاوية بن صخْرٍ مغلْغلةً من الرّجلِ اليماني
أتغْضبُ أنْ يُقالَ أبوك عفٌّ وترْضى أنْ يُقالَ أبوكَ زاني

19- رواغ المصابيح، ص 90 . وتمام بيت عمر بن أبي ربيعة :

أيُّها المنكحُ الثّريّا سهيلا عمركَ الله كيفَ يلْتقيانِ
هي شامية إذا ما استقلّتْ وسهيْلٌ إذا استقلَّ يماني

" والثريّا هي بنت علي بن عبد الله بن الحارث بن أمية الأصغر وعم العبلات ... نسبوا إلى أمهم عبلة بنت عبيد بن جادل بن قيس بن حنظلة ... وقيل الثريا بنت عبد الله بن الحارث بن أمية الأصغر ... وقيل بنت عبد الله بن محمد بن عبد الله بن الحارث بن أمية الأصغر ... وأم سهيل فهو سهيل بن عبد الرحمن بن عوف الزهري. وكنيته أبو الأبيض ... تزوّج الثريا ونقلها إلى مصر. فقال:

عمر بن أبي ربيعة يضرب لها المثل بالكوكبين ... " ينظر: عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب ألباب لسان العرب تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967، ص 28، 29 .

20- ترجمة رملية، ص 100. والبيت يتقاطع مع قول متمّم بن نويرة :

وكنّا كندْماني جذيمةَ حقْبةً منَ الدّهْرِ حتّى قيلَ لنْ نتصدَّعا

21- الديوان، مج 2، 259.

22- الديوان، مج 2، ص284.

23- تمام البيت – ويروى لأبي النجم العجلي – (رجز) :

إنّني وكلُّ شاعرٍ من البشَرْ شيْطانُهُ أُنْثى وشيْطاني ذكَرْ

24- كائنات، ص 100. وتمام بيت الزبيري :

وما حملتُ يراعي صارما في يدي إلا لتبنيَ أجيالا وأوطانا

25- الديوان، مج 2، ص 156.

26- نفسه، ص 164. تمام البيت :

لا يسلم الشرف الرّفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدّمُ

27- كائنات، 170.

28- ترجمة رملية، ص 251.

29- نفسه، ص 181 .

30- جواب العصور، ص 68 .

31- نفسه، ص 74 .

32- رواغ المصابيح، ص 26 .

33- ترجمة رملية، ص 202.

(2)- الديوان، مج 2، ص 367. وهو إشارة إلى المثل الحميري: تموت الحرة جوعا ولا تأكل بثديها .

34- رواغ المصابيح، ص 270 .

35- ترجمة رملية، 218 .

36- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، القاهرة 1990، ص 129 .

37- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص 318 .

38- الديوان.

39- الديوان، مج 2، ص 249.

40- نفسه، 249، 250 .

41- الديوان، مج 2، ص 257.

(1)- كائنات، ص 86.

42- في البيت إشارة إلى بيتين :

الأول في وصف المتجردة :

سقطَ النّصيف ولم ترِدْ إسْقاطَهُ فتناولتْهُ واتّقتْنا باليَدِ

والثاني في مدح عمر بن الحارث ، ونصه :

كليني لهمّ يا أميمةُ ناصِبِ وليلٍ أقاسيه بطيئ الكواكبِ

ينظر ديوانه: جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع تونس – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، جانفي 1976، ص 96 .

43- رواغ المصابيح، ص 231 .

44- ترجمة رملية، ص 146. وفي البيت إشارة إلى قول بهاء الدين زهير :

يا ليْلُ بدْرُك حاضِرٌ ياليْتَ بدْري كان حاضِرْ

حتّى يبين لناظري منْ منهُما زاهٍ وزاهِرْ

45- جواب العصور، ص 147 .

46- نفسه، ص 259 . في البيت إشارة إلى قول ذي الرّمّة عند انصرافه من الحج ، استسقى امرأةً فسقته، واستسماها فقالت : خرقاء . فقال فيها: **تمامُ الحجّ أنْ تقفَ المطايا على خرْقاءَ واضعةِ اللثامِ**

47- نفسه، ص 21 . وفي البيت إشارة إلى خرافة يمنية مفادها أن المحتضر يشاهد ملك الموت و في يده سكين حمراء، وأنه قد يغلط فيهم بقبض روح شخص والمراد آخر وعلى الخصوص إذا اشتبه الاسمان.

48- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 23 .

49- نفسه، ص 50.

50- كائنات، ص 40.

51- هي " ميسون بنت بحدل بن أنيف، من بني حارثة بن جناب الكلبي : أم يزيد بن معاوية . شاعرة " من قبائل اليمن، أكرهت أبويّا على الزواج من معاوية، وكانت دائمة الحنين إلى حياة البساطة في الخدر، مفضّلة إياه على قصر معاوية كما في قولها:

ولبس عباءة وتقرُّ عيني أحبُّ إليّ من لبس الشّفوف

وبيتٌ تخفقُ الأرواح فيه أحبُّ إليّ من قصر منيف

وكلب ينبح الطّرّاق دوني أحبّ إليّ من قطّ أليف

وخِرْقٌ من بني عمّي نحيف أحبّ إليّ من عجل عليف

قيل أن معاوية لما سمعها تقول هاه الأبيات طلقها وأعادها إلى أهلها فولدت يزيد فنشأ في البرية فصيحاً . ينظر : الزركلي، الأعلام، 8 / 298، والبغدادي، خزانة الأدب، 3 / 593 . والحيوان، 1 / 177.

52- الديوان، مج 2، ص 477.

53- نفسه، ص 175 .

54- كائنات، ص45 س.

55- ترجمة رملية، ص 96.

56- رواغ المصابيح، ص 46 .

57- نفسه، ص 49 .

58- كائنات، ص 91. وسديف شاعر من موالي المنصور كان يقول ما في ضمير سيده، وحين استضاف المنصور من تبقى من بني أمية أنشد سديف :

لا يَغُرّنْك ما ترى من خضوعٍ إن تحت الضّلوع داء دويّا

فضعِ السّوطَ وارفع السيْف حتى لا ترى فوق ظهْرِها أمويّا

تنظر ترجمته في الزركلي، الأعلام، مج 3، ص 126 .

59- جواب العصور، ص 211 .

60- ترجمة رملية، ص 36. وابن العلقمي " هو محمد بن أحمد (أو محمد بن محمد) بن علي البغدادي وزير المستعصم العباسي . وصاحب الجريمة النكراء، في ممالأة " هولاكو " على غزو بغدلد ... " الزركلي، الأعلام، مج 6، ص 216 .

61- كائنات، ص 40.

62- الديوان مج 2، ص 580 .

63- هو عبد الدار بن قصي بن كلاب أخو عبد العزى. وفيهما حجابة البيت. ينظر: ابن حزم الأندلسي، جمهرة أنساب العرب، ص14 .

64- الديوان، مج2، ص 599.

65- المكرميات نسبة إلى المكرم الصليحي وهو أحمد بن علي بن محمد الصليحي، الملك المكرم: من ملوك اليمن ... أصيب بالفلج ففوض أمور اليمنإلى زوجته السيدة أروى بنت أحمد الصليحية " االزركلي: لأعلام، مج 1، ص 167 .

66- كائنات، ص 140.

67- كائنات، ص 40.